

L'INTENTO INTERTESTUALE DELLA *TRANSLATIO* MELODICA NELLE *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

Maria Incoronata Colantuono
Institut d'Estudis Medievals
Mariaincocol@gmail.com

L'asse attorno al quale ruota la tesi esposta in questo contributo è la presa d'atto dell'evidente presenza di strategie di composizione di tipo mnemotecnico nell'impianto architettonico delle *Cantigas de Santa María*: l'immenso repertorio lirico-narrativo dedicato alla Vergine, attribuito all'azione di promotore e creatore del re Alfonso X *el Sabio* (1221-1284) (Colantuono, 2013). Tale specificità del sistema compositivo si può evincere dall'analisi melodica dei componimenti che permette l'emersione di inflessioni, cadenze e formule melodiche riconoscibili e, talora, riconducibili ad altri repertori. Le somiglianze ed uguaglianze melodiche, conseguenze dirette dei passaggi di materiale melodico da un componimento all'altro, permettono l'individuazione di relazioni intertestuali tra i componimenti, finalizzate all'estensione e, talvolta, al ribaltamento del significato originario del testo letterario¹.

¹ Anglès difendeva un'origine cristiana di gran parte delle melodie contenute nel corpus alfonsino. Tra i componimenti emblematici del fenomeno della *translatio* melodica, il musicologo catalano individuava la CSM 421 *Nembre ssete, Madre de deus, Maria* (Mettmann, III, 348) che riprende la struttura metrico-melodica della *prosula Ab hac familia cantata* sul melisma finale (*a nobis*) dell'Offertorio *Recordare Virgo Mater del Commune Beatae Mariae Virginis, Salve sancta parens* (cod. Las Huelgas, No. XII, f. 8v): vd. H. Anglès, (1958). Su questa scia, Oroz e Rossell individuavano nella CSM 340 *Virgen, madre groriosa de Deus* (Mettmann, III, 187) un esempio di *contrafactum*, che avrebbe come modello l'alba cortesana *S'anc fui belha ni prezada* di Cadenet, che a sua volta deriva dall'alba *Ave maris stella*, imitata da Giraut de Borneill nella cansò *Reis glorios*, dall'anonomo dell'alba *Gaite de la tor* e nell'alba bilingue latino-francese *Phebi claro nondum orto iubare*: vd. F. Oroz, 1987, pp. 134-147, e A. Rossell, 1991, pp. 705-722. In uno studio indirizzato alla tradizione liturgica nel repertorio mariano alfonsino, io stessa individuai il modello di *Kyrie eleison* di quelle *Cantigas* che nel testo si riferiscono al *bon son*. Si tratta della CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* (Mettmann, I, 115), contenente il verso *Os crerigos en mui bon son cantando Kyrie eleison*, che presenta come modello melodico il *Kyrie Orbis factor* e della CSM 82 *Como Santa Maria guardou un monge dos diaboos que o quiseran tentar e se lle mostraron en figuras de porcos polo fazer perder*, con *refrain A Santa Maria mui bon servir faz* (Mettmann, I, 261), che imita la melodia del *Kyrie Salve*: vd. M. I. Colantuono, 2007, pp. 1219-1231. Per una visione d'insieme del fenomeno si veda A. Rossell, 2010, pp. 39-58.

L'ipotesi di questo studio, che vedremo rinsaldata con la comparazione di alcune *Cantigas* estratte dalla raccolta alfonsina, è che l'elemento melodico rafforzi la funzione descrittiva del componimento attraverso l'evocazione di mondi poetici e sonori, relazionati con l'argomento trattato, e che abbia, dunque, la funzione di amplificare o, talora, di modificare il significato del testo, oltre ad essere il veicolo della trasmissione e memorizzazione del repertorio. Nella fattispecie, l'intonazione, che rappresenta il luogo funzionalmente determinante per la riattivazione della rievocazione musicale, è abitualmente strutturata sulla base di formule ed inflessioni melodiche già note, in modo da permettere all'ascoltatore una prima immersione nel "clima" dell'argomento narrato, oltre a facilitarne la persistenza nella memoria.

Gli esempi di *translatio* dei motivi melodici proposti in questo contributo sono stati individuati in quelle *Cantigas* mariane che, essendo accomunate da formule o interi motivi melodici, condividono il tema della narrazione, evocando una stessa condizione e destando un'emozione condivisa. I motivi melodici identificati possono collimare nella formula d'intonazione, nella cadenza o integralmente. A questo proposito, occorre chiarire che l'accezione di "motivo melodico" ricalca quello di *distinctio*, cioè porzione di melodia "compiuta" da un punto di vista modale ed emessa in un unico respiro, secondo una terminologia attestata sia negli scritti teorici di Guido d'Arezzo, che in quelli dello pseudo Oddone di Cluny².

La CSM 227 (CSM 87: ms Firenze B. R. 20), *Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo de guisa que o non viron os que guardavan o carcer en que jazia* (Mettman, II, 297) e la CSM 325 (CSM 104: ms Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa manceba de cativo* (Mettman, III, 152) narrano, entrambe, vicende di carcerazione. Le due *Cantigas* possiedono un ordito melodico somigliante e strutturato in *protus* autentico (I modo), poggianti sul *do* e condividono l'intonazione e la formula melodica che fa da cerniera tra i due motivi melodici principali. Il materiale melodico delle due *Cantigas*, oltre ad essere modalmente affine e, quindi, costituito sugli stessi gradi portanti, si articola sulle stesse formule riconoscibili, soprattutto nelle intonazioni dei motivi. All'impiego di medesimi modelli melodici che intonano testi evocanti situazioni analoghe, si affianca un'identica struttura metrica: versi di 15 sillabe in alternanza tra tronchi e piani. Nella CSM 227 si racconta di uno scudiero liberato dal carcere di Quintanilla de Osoña (Palencia), grazie all'intervento della Vergine; nella CSM 325 si riferisce di una fanciulla tenuta prigioniera dai mori e liberata da Santa Maria de Tudia (Sevilla). L'argomento della narrazione della CSM 227 è quello ricorrente della liberazione

² Guido d'Arezzo, *Micrologus*, in *Le opere*, trad. italiana e commento di A. RUSCONI (2005), pp. 34 ss; Pseudo Oddone, *De musica*, in *Scriptores*, ed. Gerbert (1720-1793), I: 275.

miracolosa di un prigioniero caduto nelle mani degli infedeli: fatto localizzato a Quintanilla de Osoña, qualche giorno prima della celebrazione dell'Assunzione della Vergine (15 agosto). Il protagonista è uno scudiero incarcerato dai mori che, per intercessione della Vergine, ottenne la liberazione per potersi recare a celebrare la festività dell'Assunzione a Villasirga. Così la CSM 325 *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa manceba de cativo*, ultima *Cantiga* del codice fiorentino, narra della liberazione di una fanciulla prigioniera a Tangeri grazie all'intervento della Vergine e di come fu condotta miracolosamente nei pressi del Santuario di Tudia. Dunque, lo stesso modello melodico e la medesima struttura metrica per due *Cantigas* che raccontano miracoli relazionati alla liberazione di prigionieri: la relazione intertestuale tra i due componimenti è di chiara evidenza.

CSM 227	CSM 325
R <i>Quen os peccadores guia / e aduz a salvaçon, ben pode guiar os presos, / pois os saca de prijon.</i>	R <i>Con dereit' a Virgen santa / á nome Strela do Dia, ca assi pelo mar grande / come pela terra guia.</i>
M <i>Esta é Santa Maria, / Madre do Rei de vertude, que fez un mui gran miragre / que creo, se Deus m' ajude,</i>	M <i>Ca a que nos abr' os braços / e o inferno nos serra, tan ben faz pelo mar vias / come pela cháa terra;</i>
V <i>e que sacou un cativo / de prijon e deu saude, a que muito mal fezeran / os mouros por sa razon.</i>	V <i>e quen aquesto non cree / maravillosament' erra e de Deus en niun tempo / perdon aver non devia.</i>

CSM 227 A15 A15 b15' b15' b15' a15

CSM 325 A15' A15' b15' b15' b15' a15'

Seguendo questo cammino di comparazione melodica, è possibile individuare motivi melodici corrispondenti a situazioni specifiche, veri e propri *leit motiv* che, già dall'intonazione, conducono direttamente l'ascoltatore nel vivo del tema narrato. Così, non può sfuggire la straordinaria somiglianza melodica tra le CSM 316 (CSM 85 del *ms* Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimar a hermidã, e fezlla fazer nova* (Mettman, III, 132) e la CSM 379 [*C*]omo Santa Maria do Porto se vengou dos cos[s]arios do mar que roubavan os omees que viin[n]an pobrar en aquela sa vila (Mettman, III, 270): componimenti che riferiscono episodi di vendetta. Nello specifico, i due componimenti utilizzano due motivi melodici identici che si dipanano nel corso dell'intera narrazione, con un'unica concessione di un'ascesa melodica, ruotante attorno alla dominante *la* nelle due mutazioni della prima *Cantiga*, digressione che termina sulla cadenza condivisa. La CSM 316 (CSM 85 nel *ms* Firenze B. R. 20) espone una vicenda miracolosa contemporanea al *Rey Alfonso* e accaduta ad Alemquer, nei pressi di Lisbona. Il protagonista di questa *Cantiga*, un chierico trovatore al servizio di Don Sancho, tal Martín Alvitez, che componeva solo *Cantigas* di carattere profano, invidioso della massiccia affluenza di devoti che accorrevano presso il Santuario di *Santa Maria de Triana*, decise di appiccare fuoco alla famosa cattedrale. Fu punito dalla Vergine con la perdita della vista, recuperata miracolosamente solo dopo aver rimediato promuovendo la ricostruzione della chiesa distrutta dall'incendio e dopo aver fatto giuramento di *trobar* solo alla Vergine. Così la CSM 379, *unicum* del *ms* El Escorial b.I.2, narra come Santa Maria si vendicò dei corsari, che arrivavano dal mare e derubavano gli abitanti de *El Puerto de Santa María*. Anche in questo caso, la *translatio* melodica del motivo iniziale e della duplice cadenza trova riscontri sia nella struttura metrica dei due componimenti, sia nel tema: la vendetta implacabile della Vergine.

The image displays two columns of musical notation, each representing a different Cantiga. The left column is for Cantiga 316 and the right column is for Cantiga 379. Each column contains five staves of music, labeled with 'R' (Re), 'M' (Mi), and 'V' (Vergine) at the beginning of the first, second, and fourth staves respectively. The notation is in a medieval style, using square neumes on a four-line red staff. The music is in a single melodic line. The two columns show identical melodic motifs, with the same sequence of notes and rests, illustrating the 'translatio' mentioned in the text. The motifs are characterized by a specific intonation and a shared cadence.

CSM 316	CSM 379
R <i>Deus, non é mui sen guisa / de ss' ende mui mal achar o que a Santa Maria / s' atrev' a fazer pesar.</i>	R <i>A que defende do demo / as almas dos pec- cadores, os seus deffender ben pode / d' omes maos roubadores.</i>
M <i>Desto direi un miragre / que conteu en Por- tugal, en Alanquer, un castelo, / e querovos dizer qual;</i>	M <i>Dest' avêo no gran Porto / que el Rey pobrar mandava, que é de Santa Maria, / en que el muito punnava</i>
V <i>e vos punnad' en oïlo / por aquel que pod' e val, ca per ele saberedes / Santa Maria guardar.</i>	V <i>de fazer y bôa vila; / poren termino lle dava grande per mar e per terra, / ca logar é dos mellores.</i>

CSM 316 A₁₅ A₁₅ b₁₅ b₁₅ b₁₅ b₁₅ a₁₅

CSM 379 A₁₅' A₁₅' b₁₅' b₁₅' b₁₅' b₁₅' a₁₅'

Una singolare corrispondenza melodica “a specchio” s’individua tra la CSM 35 (CSM 35 nel *ms* El Escorial T.I.1 e CSM 92 nel *ms* Madrid 10.069) *Esta é como Santa Maria fez queimar a lâa aos mercadores que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois* (Mettman, I, 144) e la CSM 53 (CSM 53 nel *ms* El Escorial T.I.1 e CSM 67 nel *ms* Madrid 10.069) *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixon e lle fez saber o Testamento das Escrituras, macar nunca leera* (Mettman, I, 185). Il motivo melodico iniziale della CSM 35 corrisponde a quello della CSM 53 traslato in forma simmetricamente contraria: la melodia iniziale della CSM 35 si spinge verso l’alto, mentre quella della CSM 53 verso il basso. Cioè, lo stesso motivo melodico specularmente disposto, con eguale struttura interval-lare, poggiante sul *fa* nella CSM 53 e sul *fa*’ (ottava superiore) nella CSM 35 in *deuterus* sul *la*, apre le due *Cantigas*. Un giro melodico speculare che conduce ad un motivo melodico identico: seconda metà della ripresa e della volta nella CSM 53 ed unico motivo melodico delle mutazioni della CSM 35. Un parallelismo che offre l’opportunità di constatare anche la rilevanza dell’attribuzione numerica: i numeri sono costituiti dalle stesse cifre invertite (35/53), riflettendo l’andamento della melodia traslata specularmente. La CSM 35 racconta di come la Vergine provocò l’incendio che bruciò la lana dei mercanti che non mantennero la promessa di ricostruirle una cattedrale; mentre la CSM 53 narra dell’apparizione della Vergine che chiese al fanciullo guarito dalla lebbra la ricostruzione della Chiesa dov’era venerata. La narrazione di quest’ultima *Cantiga* amalgama tre episodi topici della letteratura miracolistica mariana: la guarigione del pastorello affetto da lebbra; il fanciullo ignorante che diventa savio grazie all’intervento dello Spi-rito Santo e l’apparizione della Vergine che ordina la ricostruzione della Chiesa dov’è venerata. Il racconto della CSM 35 si svolge attraverso il dipanarsi di 26

strofe in uno dei componimenti più lunghi della raccolta alfonsina. La vicenda, localizzata a Dover in Inghilterra, si articola in tre momenti decisivi: l'apertura narra dell'incendio che distrusse la cattedrale di Laon, ove si conservavano le reliquie di Santa Maria; la parte centrale descrive l'attacco delle galere corsare alla nave dei mercanti di lana su cui viaggiavano le reliquie di Santa Maria; infine, l'epilogo riferisce della punizione inflitta ai mercanti che non mantennero la promessa di ricostruire la Chiesa e che assistettero, impotenti, al rogo del carico di lana trasportato. Anche nel caso di questi due componimenti, individuiamo la convergenza della struttura melodica con la metrica tra due *Cantigas* che narrano una storia analoga: la richiesta della Vergine di ricostruzione di una cattedrale a Lei intitolata, nella CSM 53 al fanciullo guarito dalla lebbra e, nella CSM 35, ai mercanti di lana. Il motivo dell'inversione della direzione melodica che si produce nella *translatio* risiede probabilmente nella differenza sostanziale che nel racconto della CSM 35 la promessa fu mantenuta, mentre, nella narrazione della CSM 53 i mercanti di lana non rispettarono il giuramento, ragion per cui, la Vergine intervenne incendiando la partita di lana.

CSM 53

R *Como pod' a Groviosa / mui ben enfermos
sâar, assi aos que non saben / pode todo saber
dar.*

M *E de tal ja end' avêo / un miragre que dizer
vos quer' ora, que a Virgen / quis grand' en
Seixon fazer,*

V *dun menito pegureiro, / a que os pees arder
começaron daquel fogo / que salvaj' ouço
chamar.*

CSM 35

R *O que a Santa Maria / der algo ou prometer,
dereit' é que ss' en mal ache / se llo pois quiser
toller.*

M *Ca muit' é ome sen siso / que lle de dar algu'
é greu, ca o ben que nos avemos, / Deus por
ela nolo deu.*

V *E por esto non lle damos / ren do noso, mas
do seu, onde quen llo toller cuida / gran
sobervia vay fazer.*

CSM 53 A15 A15 b15 b15 b15 a15
 CSM 35 A15 A15 b15 b15 b15 a15

Infine, si consideri la *translatio* melodica, cui corrisponde un'identica struttura metrica, di queste due interessanti *Cantigas*: la CSM 293 (CSM 37 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como un jogar quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço* (Mettman, III, 81) e la CSM 297 (CSM 41 nel *ms* Firenze B. R. 20) *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettman, III, 89). Le melodie di queste due *Cantigas* presentano tratti simili, essendo entrambe in *deuterus* e presentando reminiscenze che rievocano il repertorio di canti trasmessi oralmente: il nucleo centrale *fa sol fa mi re* e la sua iterazione utilizzata come elemento strutturale dell'intero impianto compositivo. I due motivi melodici (*distinciones*) condivisi sono: il primo formato dall'iterazione del disegno *fa sol fa mi re* e, l'altro, costituito da un inizio che ruota intorno al *do* e una terminazione che riprende il nucleo iterato del primo motivo *do si do re fa sol fa mi*. Si consideri, non ultimo, il parallelismo perfetto della struttura metrica, costituita da versi di 15 sillabe (settenari doppi), tronchi nella CSM 293 e piani nella CSM 297. Per quanto concerne l'argomento trattato (*razó*), la CSM 293 contiene la narrazione di un miracolo di origine incerta, ambientato in Lombardia e, forse, di tradizione germanica, sotto la cui dominazione si trovava la regione italiana durante quasi tutto il Medioevo. Il protagonista della vicenda narrata nella CSM 293, un giullare imitatore, viene punito dalla Vergine per la sua impertinenza: costui, per burlarsi, con imitazioni beffarde, di un'immagine della Madre di Dio, rimase con la bocca e la nuca torte, in una smorfia grottesca. Così la CSM 297 narra di come Santa Maria si vendicò di un frate che derideva la sua immagine, schernita come idolo senza alcun valore. Il castigo non è nominato nel componimento, laddove solo si dichiara, in maniera generica che, da quel momento, il frate continuò andando *de mal en peor*. Non si conosce la provenienza del racconto miracoloso poiché, non vi è alcun riferimento al luogo ove è stato ascoltato o letto. Infine, se alle analisi melodiche che permettono l'individuazione di ben due *distinciones*, strutturate sul medesimo nucleo e costituenti la quasi totalità del tessuto compositivo delle due *Cantigas*, aggiungiamo il parallelismo che s'instaura tra i due racconti inerenti a peccati di natura iconoclasta, abbiamo un interessante caso di relazione intermelodica ed intertestuale.

CSM 293

R *Par Deus, mui' é gran dereito / de prender
gran[d]' ocajon o que contrafazer cuida /
aquele de que á faizon.*

M *Ca, segund' escrit' achamos, / Deus a fegura
de ssi fez o ome, e porende / dev' amar mui
mais [ca ssi]*

V *o om' a Deus. E daquesto, / segundo eu
aprendi, avêo mui gran miragre, / onde fiz
cobras e son.*

CSM 297

R *Com' é mui bô' a creença / do que non vee
om' e cree, ben assi é mal creente / de non
creer o que vee.*

M *Dest' un fremoso miragre / vos rog' ora que
ouçades, e des que o entenderdes / farávos que
ben creades*

V *en Deus e en[a] ssa Madre, / per que seu
amor ajades, o que nunca aver pude / quen
en eles ben non cree.*

CSM 293 A15 A15 b15 b15 b15 a15

CSM 297 A15' A15' b15' b15' b15' a15'

L'analisi dello stretto rapporto tra memoria e musica, due realtà inestricabilmente legate nel sistema di composizione della monodia medievale, ha un particolare valore se considerato come filo conduttore del processo compositivo. La valutazione dell'interazione tra memoria e musica nei sistemi di composizione della lirica medievale ha interessanti ripercussioni anche nella valutazione della strutturazione metrica, che parrebbe derivare direttamente dall'articolazione melodica. La configurazione metrica, originariamente variabile e normalizzata solo nella fase di fissazione su pergamena, sembrerebbe scaturire dall'ordito melodico che, nell'articolazione in formule e motivi compiuti (*distinctiones*), possiede un significato *a priori*, scelto per ampliare, suggerire, talora modificare il significato del testo. Di fatto, la strutturazione metrica si traduce in schemi regolari solo nella fase di strozzatura del repertorio: passaggio obbligato, poiché imposto

dalla necessità d'inquadrare i componimenti, fissandoli nel sistema di scrittura. La codificazione scritta delle *Cantigas* mariane è, in definitiva, uno stadio sopraggiunto successivamente alla fase di composizione del repertorio che è, senz'altro, il frutto di un processo costruttivo maturato in un contesto di oralità.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., 1979: *Alfonso X el Sabio, El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso el Sabio: Ms, T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid.
- , 1989-91: *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa Maria, Edición Facsímil del códice B. R. 20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XIII*, Madrid.
- Anglès, H., 1943-64: *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*. Barcelona, 4 vols.
- , 1943: vol. II, *Transcripció musical*.
- , 1958: vol. III (1), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas, Abhandlung von Haus Spanke*.
- , 1958: vol. III (2), *Las melodías Hispanas y la monodia lírica Europea ss. XII-XIII*.
- , 1964: vol. I, Facsímil del còdex j.b.2 del Escorial.
- Billy, D., Canettieri, P., Pulsoni, C., Rossell, A., 2003: *La lirica galego portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma.
- Colantuono, M. I., 2007: "El bon son en las Cantigas de Santa Maria", in H. Gonzàles e M. X. Lama (ed.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*, Barcellona, 28-31 maggio 2003, Sada, pp. 1219-1231.
- , 2013: "Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio nelle *Cantigas de Santa María*", in *Vox Antiqua. Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, 1 (2013), pp. 71-91.
- Huseby, G. V., 1983: "Musical Analysis and Poetic Structure in the *Cantigas de Santa Maria*", in *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to D. Cl. Clarke*, Madison, pp. 81-101.
- , 1999: "El parámetro melódico en las *Cantigas de Santa Maria*: Sistemas, estructuras, fórmulas y técnicas compositivas", in J. Montoya e A. Domínguez Rodríguez (ed.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, Madrid, pp. 215-270.
- Gruber, J., 1983: *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen.
- Guido d'Arezzo, 2005: "Micrologus", in *Le opere*, trad. italiana A. Rusconi (ed.), Firenze, SISMEL, pp. 34 ss.

- Oroz, F., 1987: "Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa Maria*", in *Text-Etymologie, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart, pp. 134-147.
- Pseudo Oddone, 1720-1793: "De musica", in *Scriptores*, Gerbert (ed.), I 275.
- Rossell, A., 1991: "So d'alba", in *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer, Quaderns Crema IV*, Barcelona, pp. 705-722.
- , 1997: "A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música", in *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo, pp. 41-76.
- , 1999: "La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética", in *Actas do V Congreso internacional de estudos galegos, Universidade de Trévis, 8-11 ottobre 1997*, Trier.
- , 2000: "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval", in *La lingüística española en la época de los descubrimientos, Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Treviri 16 /17 giugno 1997*, Hamburg.
- , 2001: "Las *Cantigas de Santa Maria* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual e intermelódica", in *Literatura y Cristianidad, studi in onore al professor Jesús Montoya Martínez*, Granada, pp. 403-412.
- , 2002: "L'intermelodicità come giustificazione delle imitazioni metriche nella lirica trobadorica", in *Vettori e percorsi tematici nel mediterraneo romanzo*, a cura di F. Beggato e S. Marinetti, Roma, pp. 33-42.
- , 2004: *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*, Barcelona.
- , 2010: "La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media", in *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, pp. 39-58.
- , 2011: "La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción", in *Ars métrica*, I.